

prematura morte di quello straordinario animatore che risponde al nome di Luigi Colombo, in arte Fillia. In lui, almeno in una prima fase, è presente la consapevolezza della necessità in un ambiente come quello della metropoli industriale «di riuscir a collegare qualunque iniziativa artistico-intellettuale con la vita culturale e sociale delle masse operaie»³¹⁹. Significativa appare al riguardo la denominazione del gruppetto che s'aggrega intorno a Fillia: Sindacati artistici futuristi, che più tardi indicherà la casa editrice del gruppo, il quale si lascia sedurre dalla prospettiva, velleitaria, di fare del futurismo l'espressione ufficiale dell'Italia «nuova»; non sarà invece priva di rilievo, ancorché di modesti risultati, la battaglia per il rinnovamento della cultura artistica, architettonica e urbanistica. Accanto a Fillia, anche se a tratti, il tipografo-pittore Ugo Pozzo, il pittore-scrittore Mino Rosso, l'architetto-pittore di origine bulgara Nicola Djulgheroff, l'architetto-artigiano Nicola Mosso, il pittore Pippo Oriani, l'architetto Alberto Sartoris e qualcun altro. Si tratta di un gruppo eterogeneo, nel quale si entra e si esce con relativa facilità, unificato da un'ansia di sprovvincializzazione che, se da un lato confligge con l'ambizione all'ufficialità di regime, dall'altro avvicina i futuristi ad altri gruppi di intellettuali cittadini. Nelle loro battaglie i futuristi avranno molti nemici ma anche alcuni sostenitori: la rivista di Gorgolini pubblicherà, regolarmente, dal 1927 una «pagina futurista»; il che sarà sufficiente per far dire da Marinetti, che «Il Nazionale» è un «potente motore del Futurismo»³²⁰.

Nella città dell'automobile, l'oggetto-culto per eccellenza dei futuristi, la religione tecnologica, il macchinismo, la modernolatria appaiono, nel '25 come e forse persino più che nel 1909, elementi costitutivi della poetica e del credo politico del movimento. Fillia è di tale religione davvero il sacerdote: esaltato sino al parossismo, acritico e, stranamente, ove si pensi ai suoi trascorsi in prossimità della sinistra operaia, privo di qualsiasi scrupolo dinanzi alla prospettiva del sacrificio dell'individuo al nuovo idolo e ai suoi riti. Benché non sia da escludere una lettura chiaroscurale dei testi narrativi da lui prodotti tra anni Venti e Trenta, siamo comunque davanti al punto d'arrivo dell'intera poetica futurista della macchina. La macchina ridisegna lo scenario non solo economico ed estetico dell'uomo di domani, ma anche le coordinate esistenziali, affettive e sessuali nelle quali egli gestirà il suo spazio e i suoi

³¹⁹ U. CARPI, *Documenti sul futurismo torinese*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VII, LXXXVI (1982), pp. 178-202, in particolare p. 190.

³²⁰ Così Marinetti nella dedica autografa di una propria fotografia a Gorgolini, riprodotta in «Il Nazionale», III (1927), n. 162, p. 1.